ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint



Open Access Scientific Journal
ISSN 2654-2366

Volume 19(2) – 2023 Offprint

Volume No: Archive Volume 19, Issue 2, 2023

Editor: K. Kalogeropoulos

Date: October 1, 2023

Παραπομπή ως: Μπαταργιάς, Τ. 2023. «Ο σκηνικός και δραματικός τόπος και χρόνος στην Ερωφίλη του Χορτάτση», Archive, 19(2), (Oct 1): 51-58. DOI: 10.5281/zenodo.10645422

Ο σκηνικός και δραματικός τόπος και χρόνος στην Ερωφίλη του Χορτάτση

Τριαντάφυλλος Μπαταργιάς, Πολιτισμικές Σπουδές, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Abstract

The scenery, which usually determines the importance and property of the stage space, as well as the poet's effort to cope with the conventional structures of stage time, which is limited to the "one day" of Aristotelian unity (as classical dramaturgy requires), are almost always based on certain conventions, since it is impossible to reproduce on stage the real environment for which the stage is a visual indication. Taking into account the indications we have about the place and time in which the case of Erofili takes place, we can draw some conclusions. The Cretan theatre is at least particularly important, because through it a local tradition of classical dramaturgy has been established in Greece, which remained as a model for at least two centuries. Among the tragedies of the Cretan theatre, the most famous, as modern sources confirm, was Erofili by Georgios Chortatsis, which not only had an influence on Greek dramatography until about 1800, but also functioned as a dramaturgical archetype of classical dramaturgy, and as a link between words and folk tradition

Εισαγωγή

Το σκηνικό, που καθορίζει συνήθως τη σημασία και την ιδιότητα του σκηνικού χώρου, καθώς και η προσπάθεια του ποιητή να ανταπεξέλθει στις συμβατικές δομές του σκηνικού χρόνου, ο οποίος και περιορίζεται στην «μια ημέρα» της αριστοτελικής ενότητας (όπως απαιτεί η κλασικίζουσα δραματουργία), βασίζονται σχεδόν πάντα σε ορισμένες συμβατικότητες, αφού είναι αδύνατο να αναπαραχθεί στη σκηνή το πραγματικό περιβάλλον για το οποίο η σκηνή αποτελεί οπτική ένδειξη. Λαμβάνοντας υπόψη τις ενδείξεις που έχουμε για τον τόπο και το χρόνο στους οποίους διαδραματίζεται η υπόθεση της Ερωφίλης, μπορούμε να καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα.

Το Κρητικό Θέατρο του τέλους του δέκατου έκτου και των μέσων του δέκατου έβδομου αιώνα, δημιούργημα μιας καλλιεργημένης άρχουσας τάξης που είχε άμεση επαφή με την ιταλική Αναγέννηση και παρακολουθούσε από κοντά τις εξελίξεις στον τομέα των αισθητικών και θεατρικών τάσεων της εποχής[1], πρόλαβε να αφομοιώσει δημιουργικά τα θεατρικά διδάγματα της Ευρώπης (και ιδιαίτερα της Ιταλίας) στη διάρκεια της Ενετοκρατίας (1211 - 1669) και άντλησε από εκεί τις φόρμες και τα πρότυπά του. Όλα τα είδη του θεάτρου που ευδοκιμούσαν στον ευρωπαϊκό χώρο μεταφυτεύονται έτσι στην Κρήτη, όχι όμως με στείρα μίμηση, αλλά με πλήρη αισθητική μετουσίωση στη μορφή και στο περιεχόμενο[2].

[1] Γραμματάς 1987, 12.
[2] Καλλέργης 1995, 144 κ.ε.

Το κεφάλαιο του Κρητικού θεάτρου είναι, επομένως, από δραματουργική τουλάχιστον άποψη ιδιαίτερα σημαντικό, διότι μέσω αυτού εγκαθίσταται στον ελληνικό χώρο μια ντόπια παράδοση κλασικίζουσας δραματουργίας, η οποία και θα παραμείνει πρότυπο επί δύο τουλάχιστον αιώνες[3].Ανάμεσα στις τραγωδίες του κρητικού θεάτρου η πιο διάσημη, όπως άλλωστε επιβεβαιώνουν οι σύγχρονες πηγές[4], ήταν η Ερωφίλη του Γεωργίου Χορτάτση, η οποία όχι μόνο άσκησε επιρροή στην ελληνική δραματογραφία ως το 1800 περίπου, αλλά και λειτουργεί ως δραματουργικό αρχέτυπο της κλασικίζουσας δραματουργίας και ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη λόγια και τη λαϊκή παράδοση[5]. Το έργο γράφτηκε πιθανότατα γύρω στα 1600; εκδόθηκε το 1637 και έκτοτε πολλές φορές ως το 19ο αι., ενώ ήταν αγαπητό ανάγνωσμα των λαϊκών στρωμάτων ακόμα και κατά τον 20ό αι.[6].

Η Ερωφίλη του Χορτάτση

Ως έργο της κλασικίζουσας δραματουργίας συντάσσεται με τις αριστοτελικές θέσεις για το δραματικό είδος της τραγωδίας: Μόνο μία υπόθεση, λίγα πρόσωπα και δράση που εκτυλίσσεται σε αριστοκρατικό περιβάλλον. Στον αριστοτελικό «ορισμό» περιλαμβάνονται όλα εκείνα τα γνωρίσματα που περιγράφουν τη θεατρική λειτουργία στην οικουμενική της, τοπικά και χρονικά έκταση[7]. Υπογραμμίζεται η συμβατικότητα του χωρισμού και η ανάγκη της σχηματοποίησης τόσο για τη δομή της ανάπτυξης όσο και για το περιεχόμενο και τη μορφή, στα οποία μετέχουν κατασκευαστικά ο συγγραφέας και οι σκηνικοί παράγοντες. Το αμέριστο μερίζεται για λόγους συνεννοήσεως: το μέγεθος εχούσης π.χ. δεν αναφέρεται μόνο στο περιεχόμενο, όπως και το «αποτέλεσμα» δεν είναι κατάληξη, αλλά τελείωση που συναρθρώνει όλο το έργο[8]. Σε αυτό το αποτέλεσμα μετέχει δραστικά ο θεατής: ένα σημαντικό στοιχείο της παραδοσιακής δραματουργίας έγκειται στην προνομιακή θέση που κατέχει ο θεατής στη ροή και διάδοση των πληροφοριών για τη σκηνική υπόθεση: «συνήθως γνωρίζει λίγο περισσότερα για αυτήν, τη διαβλέπει κάπως καλύτερα από ό,τι τα ίδια τα δρώντα πρόσωπα»[9]. Οι κανόνες της κλασικίζουσας δραματουργίας ελέγχουν τις ισορροπίες (ανάμεσα στη γνώση και την άγνοια του θεατή) και οργανώνουν το «παιγνίδι» αυτό σε ένα στενό δραματουργικό πλαίσιο, το οποίο κάνει αναπόφευκτη τη χρήση ορισμένων δραματουργικών τεχνικών και στρατηγικών που επιτρέπουν να στηθεί σε μονοτοπική σκηνή[10] και σε χρόνο

---

[3] Puchner 1997, 360.
[4] Βλ. σχετικά στο Puchner 2006, 29 κ.ε.
[5] Puchner 1997, 254.
[6] Puchner 1997, 362.
[7] Η ενότητα της δράσης είναι η μόνη ενότητα που αξιώνει ρητά ο Αριστοτέλης. Οι άλλες δύο ενότητες, η ενότητα του τόπου και του χρόνου, είναι επινοήματα της αναγεννησιακής λογοτεχνικής κριτικής. Βλ. σχετικά Ιακώβ 1982, 13-21.
[8] Λιγνάδης 1990, 112.
[9] Puchner 1991, 110.
[10] Μονοτοπική σκηνή αποκαλούμε μια θεατρική σκηνή στην οποία, κατά τη διάρκεια της παράστασης ενός έργου, το σκηνικό δεν αλλάζει, γιατί ο δραματικός χώρος παραμένει σταθερός. Βλ. σχετικά Puchner 2001, 39.

συνετό (της μιας ημέρας), μια υπόθεση λογικοφανής, την οποία ο θεατής να μπορεί να παρακολουθεί με ευχαρίστηση[11].

Ο σκηνικός χώρος[12] της μονοτοπικής σκηνής προϋποθέτει ότι η επικοινωνία είναι ενιαία και απρόσκοπτη για όλους και σε όλα τα σημεία της σκηνής. Το σκηνικό, που καθορίζει συνήθως τη σημασία και την ιδιότητα του σκηνικού χώρου βασίζεται σχεδόν πάντα σε ορισμένες σκηνογραφικές συμβατικότητες, αφού είναι αδύνατο να αναπαράγει στη σκηνή το πραγματικό περιβάλλον για το οποίο αποτελεί οπτική ένδειξη[13]. Λαμβάνοντας υπόψη τις ενδείξεις που έχουμε για τους χώρους στους οποίους διαδραματίζεται η υπόθεση της Ερωφίλης, μπορούμε να καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα.

Σκηνικός χώρος και χρόνος

Πριν από τον Πρόλογο ακόμη, πληροφορούμαστε από το κείμενο για το τι βλέπουμε στη σκηνή: «Η σκηνή ραπρεζεντάρει τη χώρα τση Μέμφης»[14]. Κατόπιν, στον Πρόλογο, ο Χάρος που εμφανίζεται από την καταπακτή της σκηνής (τον Άδη) περιγράφει το σκηνικό (Πέτε μου ποιοι χασινε κάμει /τούτες σας τσι πυραμίδες, στ. 51-54), (Μά’ ρθα σε τούτο το ψηλό κ’ ευγενικό παλάτι; στ. 99), και μας πληροφορεί πως δεν βρισκόμαστε πια στη γη της Κρήτης αλλά της Αιγύπτου (γιατί δεν είστε, σα θαρρείτε, /στην Κρήτη πλιό, μα τσ’ Αίγυπτος τώρα τη γη πατείτε, στ. 111-112). Τα «βουνιά και [οι] κάμποι», το «σπίτι το ψιλό», οι «πόρτες [και τα] θρονιά» περιγράφονται λεπτομερειακά από την Ασκιά, στη Γ' πράξη (257-266), ενώ και ο Σύμβουλος στη Δ' πράξη κάνει σχετική αναφορά (583-584).

Το σκηνικό, επομένως, δείχνει πιθανότατα μια πανοραμική όψη της πόλης της Μέμφιδος, με το παλάτι στη μέση, και στο βάθος να φαίνονται οι πυραμίδες. Μπροστά από το παλάτι, στο κέντρο, θα υπάρχει ίσως ένας δρόμος ή μια πλατεία, ένας δημόσιος χώρος δηλαδή που απαιτείται για τις σκηνές Α'α' και β', Β'γ', δ', ε' και ζ', Γ'δ' και ε', Δ'α' και β', Ε'α' και γ'. Για τις σκηνές που διαδραματίζονται στο εσωτερικό του παλατιού Α'γ' και δ', Β'α' και στ', Δ'γ', δ', ε' και στ', Ε'β', γ', δ', ε' και στ', χρειάζεται ένας χώρος που να μπορεί να φιλοξενήσει το θρόνο του βασιλιά (σ’ τούτες εμπαινοβγήκα τσι πόρτες /σ’ τούτα τα θρονιά, Γ'265-266, γιατί θωρώ το βασιλιό στο θρόνο καθισμένο, Ε'321), και κάποια αντικείμενα, τη λεκάνη (να πάρεις χάρισμά σου /τα πράματα απού βρίσκονται σε τούτο το βατσέλι, Ε'366-367), ίσως ακόμη ένα τραπέζι στο οποίο θα είναι τοποθετημένα. Ο χώρος αυτός

---

[11] Puchner 2001, 130.

[12] Σκηνικός χώρος ονομάζεται ο τόπος όπου ο Α παριστάνει τον Χ. Αυτό δεν γίνεται αναγκαστικά μόνο στη σκηνή. Η πρακτική λειτουργικότητα του σκηνικού χώρου έγκειται στο γεγονός ότι είναι ο χώρος του ηθοποιού, ενώ η συμβολική του λειτουργικότητα, στο ότι σημαδεύει το χώρο όπου παρευρίσκεται το σκηνικό πρόσωπο. Βλ. Puchner 1985, 54. Δραματικός χώρος είναι εκείνος που ανήκει στο μύθο, στη δράση και στη διαπλοκή των προσώπων και των καταστάσεων ενός έργου. Βλ. Θωμαδάκη 1993, 130.

[13] Puchner 1985, 54.

[14] Η έκδοση της Ερωφίλης που χρησιμοποιείται είναι η εξής: Χορτάτσης, Γ. 2001, *Ερωφίλη*, επιμέλεια Σ. Αλεξίου και Μ. Αποσκίτη, Αθήνα: Στιγμή.

μπορεί να είναι στην αριστερή ή τη δεξιά μεριά της σκηνής, όπου η ζωγραφισμένη σε τελάρα αρχιτεκτονική βρίσκεται σε παραλληλία με τη ράμπα[15].

Οι σκηνές Β'β', Γ'α', β' - Μα τον Πανάρετο θωρώ κι έρχεται σα θλιμμένο, μας πληροφορεί η Ερωφίλη στο τέλος της α' σκηνής, που τον βλέπει από την κάμαρά της να πηγαίνει προς εκείνη -, γ'και Ε'γ', εκτυλίσσονται στην κάμαρα της Ερωφίλης. Το έργο μπορεί επομένως να παρασταθεί σε τρεις σκηνικούς τόπους. Ωστόσο, το σκηνικό μπορεί σαφώς να παραμείνει στο συμβατικό πλαίσιο που καθορίζει ο Serlio[16], με τα αόριστα μόνιμα σκηνικά του. Αυτοί οι τόποι είναι περισσότερο συμβολικοί παρά ρεαλιστικοί στη σκηνογραφική απόδοση. Ο χώρος εκλαμβάνεται ως δυνητικό περιβάλλον και οι λειτουργίες του είναι συνήθως ενδεικτικές και όχι απόλυτες. Αυτό φαίνεται περισσότερο στη σκηνή Ε'γ', όπου η Νένα και η Ερωφίλη ξεκινούν από την κάμαρα της βασιλοπούλας για να φτάσουν στον τόπο του βασιλιά διασχίζοντας την πλατεία της σκηνής. Μέχρι ενός σημείου του διαλόγου τους, ο βασιλιάς ακόμη δεν τις έχει δει, και κάνει ένα σχόλιο: τι πράμα συντυχαίνουσι κι αργιούσι να σιμώσου; (στ. 305). Σε λίγο, οι δύο γυναίκες έχουν πλησιάσει σε τέτοιο βαθμό που τις βλέπει (στ. 316-317) και αναρωτιέται γιατί κλαίνε. Τη στιγμή όμως αυτή αποκαθίσταται η επικοινωνία ανάμεσα στους δύο σκηνικούς χώρους, διότι η Νένα άκουσε το βασιλιά να μιλάει και αντιλαμβάνεται τώρα την παρουσία του, ένδειξη πως έχουν φτάσει στον τόπο του (στ. 305-326). Σε τέτοιες περιπτώσεις είναι λοιπόν απαραίτητοι συμβολικοί χώροι, οι οποίοι προσδίδουν μια λανθάνουσα πολυτοπική σημασία και πρόσκαιρη λειτουργία στο μονοτοπικό σκηνικό, χωρίς όμως αυτή να διασπά τη συμβατικότητα της μονοτοπικής σκηνής (κατά τα άλλα αρκούν δύο έξοδοι στην αριστερή και δεξιά άκρη της σκηνής, ενώ ο χάρος, η Σκιά και οι «Φούριες» μπαινοβγαίνουν από μια καταπακτή στο κέντρο της)[17].

Η ανάγκη του λανθάνοντος διαχωρισμού της σκηνής σε σημασιολογικές ζώνες προκύπτει και από άλλες καταστάσεις σύγχρονης σκηνικής παρουσίας προσώπων με «μειωμένη επικοινωνία»[18]: Στη σκηνή Β' (237-276), ενώ η Νένα βρίσκεται ήδη επί σκηνής, εισέρχεται ο Πανάρετος και μονολογεί, ώσπου αντιλαμβάνεται την παρουσία της: την εμιλιάν εγροίκησα τση νένας τση κεράς μου, (στ. 279). Στη σκηνή Β' πάλι (365-370), ο Πανάρετος βρίσκεται στη σκηνή ενώ ο βασιλιάς, χωρίς να τον αντιληφθεί, αποκαλύπτει σκέψεις του για το γάμο της

---

15 Στην Αναγέννηση διαμορφώνεται ο συμβατικός χωρισμός του θεάτρου σε χώρο της σκηνής και χώρο των θεατών, που τους χωρίζει η ράμπα. Βλ. σχετικά στο Puchner 1985, 53.

16 Το πιο σημαντικό ίσως έργο αρχιτεκτονικής του 16ου αι., το *Sette Libri su l'Architettura* του Sebastiano Serlio, αφιερώνει ένα ολόκληρο βιβλίο στη θεατρική αρχιτεκτονική. Η σκηνογραφία του Serlio προβλέπει μόνιμα στερεότυπα σκηνικά (αριστοκρατική αρχιτεκτονική σε κεντροαξονική προοπτική και στο βάθος το παλάτι, για την τραγωδία) που δεν διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους, αλλά συνοψίζουν τα συνηθισμένα και τις σκηνικές συμβατικότητες της εποχής του. Βλ. σχετικά στο Puchner 1991, 157 κ.ε.

17 Τα σενάρια της συλλογής Corsini δίνουν πολλές απεικονίσεις με τέτοια αρχιτεκτονική σε προοπτική. Η χρησιμοποίηση, επομένως, ρεαλιστικών τρισδιάστατων αντικειμένων μπροστά από την προοπτική σκηνογραφία του Serlio δεν ήταν ασυνήθιστη. Βλ. και Puchner 1991, 162 κ.ε.

18 Τεχνική με την οποία ένα σκηνικό πρόσωπο γίνεται ακούσιος ακροατής ενός άλλου, χωρίς να κρύβεται, απλώς επειδή ένα άλλο σκηνικό πρόσωπο δεν αντιλαμβάνεται την παρουσία του και νομίζει πως είναι μόνο. Βλ. Puchner 1991, 132 κ.ε.

κόρης του. Στη σκηνή Γ΄ (47-60), ο Πανάρετος απασχολημένος με τις σκέψεις του περί αυτοκτονίας δεν βλέπει την Ερωφίλη, η επικοινωνία ανάμεσά τους αποκαθίσταται μετά το σχόλιό της: *Οϊμένα κ' ίντα του γροικώ* (στ. 59). Με παρόμοιο τέχνασμα, ο βασιλιάς εμφανίζεται να καυχιέται και να θριαμβολογεί, χωρίς να βλέπει δίπλα του το νεκρό αδερφό του (Γ΄ 333-360), ενώ στη Δ΄ (137-146), το μίσος τον τυφλώνει και δεν τον αφήνει να δει τον σύμβουλό του.

Δεν υπάρχει, κατά πάσα πιθανότητα, ειδικός τόπος για τα πρόσωπα που υφίστανται αυτόν τον περιορισμό της αντίληψης. Μπορεί να υποθέσει κανείς πως το πρόσωπο που θεωρεί πως είναι μόνο στη σκηνή, μπαίνει από την απέναντι πλευρά σε σχέση με το πρόσωπο που βρίσκεται ήδη εκεί. Για τη μετάβαση σε μια «κανονική» ξανά σκηνή διαλόγου χρησιμοποιείται ένας τυποποιημένος γλωσσότυπος της αναγγελίας εισόδου[19], όπως π.χ. για την παραπάνω σκηνή: «Μα με την ώρα συντηρώ το συμβουλάτορά μου /ν' αφουκραστεί την πρίκα μου και την κακομοιριά μου». Αυτοί οι γλωσσότυποι, πέρα από τη λειτουργία τους να αγγέλλουν το εισερχόμενο πρόσωπο, είναι πολύ χρήσιμοι για την περιγραφή των αισθημάτων και της εσωτερικής κατάστασής των προσώπων, καθώς και για την χρονική πληροφόρηση των θεατών σε σχέση με τις μελλοντικές πράξεις και τη μοίρα τους.

Με τέτοιου είδους συμβάσεις επιτυγχάνεται η δραματουργική μεταβίβαση των πληροφοριών στο θεατή, ενώ ταυτόχρονα διευκολύνεται η προσπάθεια του ποιητή να ανταπεξέλθει στις συμβατικές δομές του σκηνικού χρόνου, ο οποίος και περιορίζεται στην «μια ημέρα» της αριστοτελικής ενότητας[20], όπως απαιτεί η κλασικίζουσα δραματουργία: Ο Χάρος στον Πρόλογο διευκρινίζει πως ήρθε «σε τούτο το ψηλό κι ευγενικό παλάτι για να σκοτώσ[ει], ως θέλετε δει, πριν περάσει η μέρα» (στ. 99-101). Ο παρελθών χρόνος όμως στον οποίο μας οδηγεί θεατρικά μάς θυμίζει το πρόσκαιρο της ανθρώπινης ζωής: *Το ψες εδιάβη, το προψές πλιο δεν ανιστοράται, /σπίθα μικρά το σήμερο στα σκοτεινά λογάται* (στ. 75-76). Κατόπιν «ανοίγεται» στο μέλλον, προλέγοντάς μας την έκβαση του δραματικού μύθου, ότι θα φέρει δηλαδή το θάνατο στους τρεις βασικούς ήρωες της τραγωδίας. Στην πρώτη πράξη, σε έναν από τους μακρύτερους διαλόγους του Κρητικού θεάτρου[21] (στ. 51-514), ο Πανάρετος εκμυστηρεύεται στο φίλο του Καρποφόρο την αγάπη του για την Ερωφίλη, αλλά και την αγωνία του για τις μελλοντικές εξελίξεις.

Μέσω αυτής της ενημέρωσης μας παρέχονται σημαντικές πληροφορίες για το παρόν αλλά και το μέλλον. Η πράξη συμπληρώνεται από μια σύντομη σκηνή ανάμεσα στον βασιλιά Φιλόγονο και τον Σύμβουλό του που κι αυτός μας αποκαλύπτει την υπερβολική αγάπη του βασιλιά για τη μοναχοκόρη του -στοιχείο εξαιρετικά σημαντικό για τη δραματική εξέλιξη. Η δεύτερη πράξη θα μπορούσε -

---

[19] Η αναγγελία εισόδου σκηνικού προσώπου από κάποιον που βρίσκεται ήδη επί σκηνής, καθώς και η δικαιολόγηση της εξόδου αποτελούν βασικά συστατικά και δομικά στοιχεία της κλασικίζουσας δραματουργίας από την αρχαιότητα και παρουσιάζουν στην κρητική και επτανησιακή δραματουργία ορισμένους, σχεδόν στερεότυπους γλωσσότυπους, που αποτελούσαν, απ' ό,τι φαίνεται, μια συμβατικότητα τους είδους. Βλ. σχετικά στο Puchner 1991, 65 κ.ε.

[20] Puchner 2001, 148.

[21] Σολομός 1998, 54.

εξαιρουμένου του χορικού -να αποτελεί συνέχεια της πρώτης χωρίς να υπάρχει διακοπή της δράσης. Ο βασιλιάς μας πληροφορεί τώρα για το τι θα επέλθει σύντομα, ότι δηλαδή δεν θα αναγγείλει ο ίδιος τα προξενιά στη θυγατέρα του, αλλά θα τση [στείλει] /σήμερο τον Πανάρετο, το πιστικό μας φίλο (στ. 15-16). Ως χρονική ανταπόκριση, επίσης, στην «έκθεση» των ανδρών (Καρποφόρου και Πανάρετου) της πρώτης πράξης, έρχεται τώρα η «έκθεση των γυναικών (Ερωφίλης και Νένας) κατά τη διάρκεια της οποίας η Ερωφίλη εμφανίζεται περιτριγυρισμένη από δυσάρεστα συναισθήματα: Φοβούμαι ασκιές, τρέμω όνειρα, δειλιώ σημάδια πλήσα (στ. 111). Το όνειρο που διηγείται προετοιμάζει για τα μελλούμενα: Κι εκείνο απ' απόμεινε τόσα πολλά λυπήθη /απού κι εκείνο να μη ζεί μιαν ώραν εβουλήθη (στ. 155-156). Στην τρίτη πράξη, αναφορικά με τον χρόνο, έχουμε την εμφάνιση της Σκιάς του αδερφού του βασιλιά, που μας ανιστορεί τα όσα έπαθε και καταλήγει στο προμήνυμα της καταστροφής που θα πέσει στο σπιτικό του Φιλόγονου.

Την ώρα εκείνη (Γ΄ε΄) βγαίνει από το παλάτι ο βασιλιάς και η σκηνή μας φέρνει μπροστά σε μια χρονική και οπτική αντιπαραβολή, αφού τα δύο αδέρφια (ο ζωντανός και ο νεκρός) στέκουν μπροστά μας ταυτόχρονα. Ο Φιλόγονος δεν έχει μάθει ακόμα για τον κρυφό γάμο της κόρης του. Πληροφορούμαστε ξαφνικά ότι το γνωρίζει, από το διάλογο της Νένας με το Σύμβουλο στην αρχή της Δ΄ πράξης, χωρίς όμως να ξέρουμε με ακρίβεια το πού και το πότε (μες το «σήμερον») το έμαθε: και σήμερον ο βασιλιός, δεν ξέρω σ' ίντα τρόπο /το γροίκησε (στ. 41-42). Με τον τρόπο αυτό η δράση «κάλπασε μπροστά με ένα, θεατρικά αόρατο, πήδημα»[22]: Ο βασιλιάς έμαθε την αλήθεια και τώρα τον Πανάρετο -σφικτά καδενωμένο /τονε κρατεί σ' μια κάμαρα (στ. 82-83). Οι δύο αγαπημένοι δεν θα ιδωθούν πια. Μαθαίνουμε και τις λεπτομέρειες δια στόματος βασιλιά για την μοιραία ανακάλυψή του: Εκίνησα ολομόναχος και σιγανά σιμώνω /στην κάμερά τση (στ. 193-194). Το μαρτύριο του Πανάρετου διαδραματίζεται εκτός σκηνής, κατά τη διάρκεια της πράξης αυτής, στο τέλος της οποίας εμφανίζεται δεμένος μπροστά στο βασιλιά, που έχει αποφασίσει να του δώσει τον πιο σκληρό θάνατο. Η τελευταία πράξη ξεκινάει με μια αγγελική ρήση του Μαντατοφόρου (σε μορφή ψευδοδιαλόγου με τον Χορό)[23] γεμάτη παραστατικότητα και ένταση, κατά την οποία διηγείται την απολογία και το θάνατο του Πανάρετου, γεγονότα που έχουν ήδη λάβει χώρα κάπου στο βάθος του πύργου, σε ένα χώρο όπου παλαιότερα τελούσαν ανθρωποθυσίες προς τιμήν του Απόλλωνα[24].

Ο διάλογος αυτός (Ε΄α΄) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πως ο Χορτάτσης αξιοποιεί παραδοσιακές δραματουργικές συμβάσεις, «ανα-ταράσσοντας» την αληθοφάνεια του σκηνικού κόσμου με τρόπο που αναδεικνύει τα αφηγηματικά μέρη της κλασικίζουσας δραματουργίας (τα οποία είναι δραματουργικά απαραίτητα, λόγω της μονοτοπικής σκηνής). Επίσης, η σκηνή Ε΄γ΄ είναι ένα ωραίο παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο διαφοροποιείται η ενημέρωση των σκηνικών προσώπων και των θεατών σε χρονικό επίπεδο: Όταν αρχίζει η σκηνή, η Ερωφίλη δεν γνωρίζει ακόμα τίποτα για το θάνατο του

[22] Σολομός 1998, 62.

[23] Puchner 2006, 62.

[24] Τέτοια μυθολογικά στοιχεία είναι συμβατικά στη δραματουργία της Αναγέννησης. Βλ. σχετικά Puchner 2006, 62.

Πανάρετου, διακατέχεται όμως από άσχημα προαισθήματα: Νένα, τα πρικαμένα μου μέλη γροικώ κομμένα (στ. Ε΄ 267). Προμαντεύει επίσης και συνειδητά το θάνατό της και αποχαιρετάει κλαίγοντας την πιστή της σύντροφο, ενώ στο τέλος του έργου, το σύντομο χορικό (οκτώ δεκαπεντασύλλαβοι) ακυρώνει το χρόνο, επαναλαμβάνοντας το μήνυμα της ματαιότητας: Γιατί όλες οι καλομοιριές του κόσμου και τα πλούτη /μια μόνο ασκιά' να στη ζωή […] μια φουσκαλίδα του νερού (Ε΄ 671-673).

Συμπεράσματα

Στην Ερωφίλη, όπως και γενικότερα στα έργα κλασικής γραφής, τα γεγονότα έχουν μια γραμμική και μάλιστα λογική ακολουθία, η οποία δεν προκαλεί πραξιολογική αναστάτωση. Ο συγγραφέας αρκείται στην εξιστόρηση παρελθοντικών καταστάσεων, όπως για παράδειγμα μέσω του Χάρου στον Πρόλογο, που μας οδηγεί σε χώρους ιστορικούς, όταν μιλά για το παλιό μεγαλείο των Αθηνών, της Ρώμης, ή της «ξακουστής και μπορεμένης χώρας τση Σεμιράμης» δημιουργώντας «λογοχρόνο»[25], ο οποίος δεν υπεισέρχεται ορατός στη σκηνή[26]. Στην πράξη, ο δηλούμενος χρόνος (από τις πράξεις των προσώπων, μαζί με παρεμφερείς λεκτικές πράξεις των υπόλοιπων σημείων της κειμενικής σκηνής) ανάγεται σε χρόνο πραγματικό και δυνάμει φανταστικό, δεδομένου ότι συγκεντρώνει τη δράση του ηθοποιού, που είναι χρονική δράση πραγματική, και τη δράση του ήρωα- δρώντος του έργου, που είναι χρονική δράση φανταστική[27].

Υπό αυτή την έννοια, ο δραματικός χρόνος ως σύστημα σημείων διακειμενικής «καταγωγής» και επεξεργασίας, ανήκει στο πλασματικό , ανιστορικό επίπεδο και λειτουργεί με βάση τη θεατρική σύμβαση. Όπως συμβαίνει και με τον χρόνο, ο χώρος είναι πληροφοριακός, συγκινησιακός και αισθητικός, όσον αφορά τα σημαινόμενά του, τα οποία είναι επιπροσθέτως οπτικής υφής, αφού οι εκφωνήσεις των προσώπων παράγουν εικόνες μεταξύ των οποίων εικόνες χώρου έντονα φορτισμένες με σημασιολογικές επιστρωματώσεις. Δημιουργείται έτσι ένας πολυδιάστατος χώρος μέσα στο χώρο, μια κειμενική σκηνή μέσα σε μια άλλη, όπου εκτυλίσσεται ο μύθος πάνω στο υπαινικτικό υπόβαθρο και μέσα στο δυνητικό του περιβάλλον[28].Μπορούμε συμπερασματικά να επισημάνουμε πως η ιδιάζουσα λειτουργία του χώρου και του χρόνου στη δραματική, σκηνική και καθαρά θεατρική εκδοχή τους, ως προϋποθέσεις οπτικής επενέργειας του σκηνικά εκφερόμενου λόγου, δημιουργεί τις αναγκαίες μορφές εποπτείας της συνείδησης του θεατή και συνεισφέρει στην ψυχολογική και συναισθηματική προετοιμασία του[29].

Οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται στην Ερωφίλη, όπως τις παρακολουθήσαμε, ο Πρόλογος, μέσω της λειτουργίας του οποίου διαβιβάζονται οι απαραίτητες πληροφορίες στο κοινό, οι οποίες θα επιτρέψουν την ανεμπόδιστη

[25] Στ. 23 κ.ε.

[26] Θωμαδάκη 1993, 121.

[27] Θωμαδάκη 1993, 125.

[28] Θωμαδάκη 1993, 135.

[29] Βλ. Γραμματάς 1992, 103 κ.ε.

παρακολούθηση και συμμετοχή του στα σκηνικά δρώμενα[30], η τεχνική της «μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας» που εξυπηρετεί τη διπλή μεταβίβαση πληροφοριών, ο νοητός διαχωρισμός της σκηνής σε σημασιολογικές ζώνες, οι εκμυστηρεύσεις και τα προαισθήματα των προσώπων, οι τυποποιημένοι γλωσσότυποι και οι αναγγελίες, επιδιώκουν να δημιουργήσουν κυρίως τις τοπικές και χρονικές εκείνες θεατρικές συμβάσεις που θα επιτρέψουν να οριστεί επιτυχώς το πεδίο αναφοράς του έργου και να γίνει κατανοητό και αποδεκτό από το θεατή.

Βιβλιογραφία

Γραμματάς, Θ. 1987. *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία - Δραματουργία*, Αθήνα: Κουλτούρα,.

Γραμματάς, Θ. 1992, *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Αθήνα: Αφοί Τολίδη.

Θωμαδάκη, Μ. 1993, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα: Δόμος.

Ιακώβ, Δ.Ι. 1982, *Η ενότητα του χρόνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Συμβολή στη διερεύνηση της τραγικής τεχνικής*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη: Φιλοσοφική Σχολή του Α.Π.Θ.

Καλλέργης, Λ. 1995. *Συγκομιδή ιδεών αγαθών*, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.

Λιγνάδης, Τ. 1990, *Θεατρολογικά Ι*, Αθήνα: Μπούρα.

Puchner, W. 1985. *Σημειολογία του θεάτρου*, Αθήνα: Παϊρίδης.

Puchner, W. 1991. *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα: Μπούρα.

Puchner, W. 2001. *Νεοελληνικό θέατρο - Κινηματογράφος*, τόμ. Α', Πάτρα: ΕΑΠ.

Puchner, W. 2006. *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τομ. Α', Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Puchner, W. 1997. *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα Θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Σολομός, Α. 1998. *Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα Κέδρος.

Χορτάτσης, Γ. 2001. *Ερωφίλη*, επιμέλεια Σ. Αλεξίου - Μ. Αποσκίτη, Αθήνα: Στιγμή.

---

[30] «Στους προλόγους του Κρητικού θεάτρου είναι ευδιάκριτη η αυτόνομη ή σύνθετη παρουσία μιας ή περισσότερων από τις μορφές του χώρου και του χρόνου σε μις αλλεπάλληλη σύγκλιση και απόκλιση των επιμέρους στοιχείων που συνιστούν στο σύνολο τους έκφραση της θεατρικότητας. Έτσι ο πραγματικός για το θεατή εσωτερικός χώρος και χρόνος της βενετοκρατούμενης Κρήτης αίρεται από τον αφηγητή, που προλογίζει το έργο για να παραχωρήσει τη θέση του σ'[ένα μυθολογικό /εξωπραγματικό πεδίο της δραματικής ανέλιξης του μύθου, συμφύροντας σκόπιμα και συνειδητά το εδώ και τώρα της αντικειμενικής πραγματικότητας, με το αλλού και το άλλοτε της θεατρικής κατάστασης». Βλ. σχετικά Γραμματάς 1992, 103.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG